

## University of Groningen

### Men voelt het of men voelt het niet

Timmer-van Eunen, Annemarie

**IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.**

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*

2007

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Timmer-van Eunen, A. (2007). *Men voelt het of men voelt het niet: de kunstkritiek van Jan Engelman*. [, Rijksuniversiteit Groningen]. [s.n.].

**Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

**Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

# 11 · IN DE GEEST VAN ALPHONS DIEPENBROCK

## 11.1 Muziek als uiting van Godsverlangen

Hoewel Jan Engelman vooral als dichter en kunstkriticus te boek staat, was hij in het Nederlandse muziekleven geen onbekende. Niet alleen voorzag hij verschillende componisten van liederen, hij schreef ook het libretto voor een opera en vertaalde grote vocale werken in het Nederlands, waaronder de *Matthäuspassion*. Verder schreef hij recensies en beschouwingen over muziek. Behalve in het Utrechtse katholieke dagblad *Het Centrum* verschenen deze artikelen in tijdschriften als *De Gemeenschap*, *Mens en Melodie* en het *Gregoriusblad*.<sup>1</sup>

Evenals over de andere kunstvormen had Engelman over muziek zo zijn eigen opvattingen, en deze bracht hij naar aanleiding van de jaarlijkse Manifestatie Nederlandse Toonkunst (Maneto) van 1937 in *De Gemeenschap* naar voren.<sup>2</sup> De Maneto was in het leven geroepen om de Nederlandse scheppende toonkunst te propageren en bood een staalkaart van wat Nederland aan composities had voortgebracht. Behalve het nieuwste van het nieuwste klonk ook de vroege Nederlandse muziek van Jacob Obrecht (1450-1505), Jan Tollius en Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). In zijn bespreking maakte Engelman er geen geheim van dat hij een voorliefde had voor de oude muziek waarmee niets van al het andere vergeleken kon worden, vanwege ‘de spontane overgave aan de innerlijke stem’.<sup>3</sup> Niettemin zette hij zich serieus aan een beoordeling van de moderne werken en daarin onderscheidde hij twee richtingen: de muzikale uitingen van emoties en de muziek als neerslag van een leerstelling, en zoals te verwachten was prefereerde hij de bezielde boven de technisch knappe en theoretisch onderbouwde muziek. Zijn keuzes kwamen, zowel bij de oude als nieuwe werken, voort uit zijn katholieke geloof. Zo waardeerde hij de oude Nederlandse werken om de directe uitdrukking van ‘klare genade’, en de moderne compositie wanneer deze zicht op de eeuwigheid bood. Vooral wanneer de inspiratie van een componist aan extase grensde kon een ‘waarlijk hemelsch muziekstuk’ ontstaan, zoals bijvoorbeeld het *Te Deum* van Alphons Diepenbrock dat volgens Engelman de ‘celeste sluizen’ opende en als uiting van godsverlangen in de moderne tijd de mystiek deed herleven. In Diepenbrock herleefde volgens Engelman de oude muziek, de geest en religieuze intentie van de vroege Nederlanders.<sup>4</sup>

### 11.1.1 Diepenbrock als ideaal

Ter gelegenheid van Diepenbrocks twintigste sterfdag in 1941 hield Jan Engelman een herdenkingsrede (Bijlage 11.1.1).<sup>5</sup> Om de componist bij het publiek te introduceren beschreef hij een door Jan Toorop getekend portret. Hierin zag hij Diepenbrock zoals hij hem graag wilde zien: in zichzelf gekeerd en luisterend naar ‘een verre, een hemelsche muziek’, als iemand met ‘de gave van het innerlijk gezicht, de religieuze extase in aanleg’. Engelman zag in Toorops portret ‘het type van den romantischen en religieus bezielde kunstenaar’. Hij kende echter ook foto’s die de componist weergaven als ‘een voortbrengsel van de antieke helleense wereld’, wat Engelman deed concluderen dat Diepenbrock de typen van de romanticus en de classicus harmonisch in zich had verenigd. Daarmee schetste hij een man naar Engelmans ideaal, een synthese van ‘klaar klassiek intellect en ziel vol katholieke



Jan Toorop, Portret van Alphons Diepenbroek, tekening 1911, uit: Eduard Reeser, *Alphons Diepenbroek*, Amsterdam, zj.

mystiek'.<sup>6</sup> Als katholieke classicus was Diepenbrock evenzeer verbonden met de heidense cultuur als met het christelijk geloof. Voor Engelman, die weliswaar vasthield aan zijn katholieke geloof, maar die het katholieke artistieke milieu was ontgroeid, was Diepenbrock dan ook een voorbeeld als geen ander.

In de genoemde herdenkingsrede kreeg Alphons Diepenbrock een bijzondere plaats in de Nederlandse muziekgeschiedenis. Engelman beschouwde hem namelijk als de eerste Nederlandse 'groot-bezielde' componist na eeuwen van verflauwing en stilstand. En deze bijzondere classificatie dankte Diepenbrock aan het feit dat zijn werk eigentijds was, maar tevens herinnerde aan de periode dat katholieke waarden ook in de Nederlanden nog gemeengoed waren. De glorieperiode van de Nederlandse muziek viel voor Engelman samen met het Bourgondische tijdvak, toen men nog streefde naar een eenheidsstaat van de zeventien Nederlanden. Dat dit ideaal niet verwezenlijkt werd, heeft volgens Engelman grote gevolgen gehad voor de cultuur van de lage landen, omdat na de scheiding tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden de mentaliteit van de Hollander veranderde. Bepaalde 'zielseigenschappen' zoals de 'spontane, hymnische, extatische krachten' die bij de vroege bloeiperiode hadden behoord, waren in de loop der tijden verdwenen. Zonder de zuidelijke inbreng waren de Hollanders 'nuchter, voorzichtig en koel-analyseerend' geworden, en wantrouwend tegenover 'de ziel die brandende is'. En daarmee had ook de Nederlandse muziek aan belang ingeboet. Oudnederlandse componisten als Ockeghem (ca. 1420-1497), Obrecht (1450-1505), en later ook Sweelinck (1562-1621) waren nog van invloed geweest op andere Europese componisten. In de loop der tijden had Nederland helaas de liefde voor 'de vluchtigste der muzen' verloren. Aan Diepenbrock kwam volgens Engelman de eer toe dat hij Nederland muzikaal weer op de kaart had gezet.

Dat het proces van verflauwing in de Nederlandse muziek ten einde kwam, was naar de mening van Jan Engelman de verdienste van de Beweging van Tachtig, de 'phalanx van letterkundige kunstenaars' die in 1880 aantrad om Holland weer 'hoog op te stooten'. Deze beweging had ruimte gegeven aan 'een algeheele culturele vernieuwing', waarvan ook de muziek had geprofiteerd. Zo had Diepenbrock in dit hernieuwde culturele klimaat zijn 'musisch-bezielde' composities kunnen maken. De l'art pour l'art-principes van Tachtig waren echter moeilijk te verenigen met een religieuze levensbeschouwing, waarbij kunst drager moest zijn van gemeenschapsidealisme. Daarom benadrukte Engelman dat Diepenbrock wel met Van Deyssel, Kloos, Gorter, Boeken, Derkinderen en Toorop was omgegaan, maar dat hij zelf 'erfgenaam' van 'ouder goed' en dus veel beter was. Want hoewel hij van de sonnetten van Kloos en de 'taalpracht' van Gorters *Mei* hield, greep Diepenbrock terug op de middelen van oude kunstenaars, uit de tijd toen kunst nog gemeenschapskunst was. Wat hem vooral van Tachtig onderscheidde, en ook isoleerde, was zijn hang naar mystiek en zijn extatische aanleg: 'met zijn mystieke bezieling, zijn mijmerende ingekeertheid en zijn broosheid, waarin toch diep een groot zielsvuur gloeide, dat hem dreef tot geestelijk hartstochtelijke exclamaties in zijn extatische toonreeksen en lange melodieën, stond hij alleen tusschen de uitingen van naturalisme en manische zelfvergoding'.

Diepenbrock was in de visie van Jan Engelman een Einzelgänger. Hij hoorde niet bij Tachtig, maar aansluiting met katholieke musici was evenmin aantrekkelijk

omdat hij hun culturele peil te laag vond. Ook Nederlandse componisten uit het recente verleden hadden volgens Engelman weinig voor Diepenbrock betekend.<sup>7</sup> Hij miste dus een levende, voedende Nederlandse muziektraditie en sloot daarom aan bij de Europese muzikale beschaving van zijn eigen tijd en bij de polyfonie van oude Nederlanders en Italianen, vooral Palestrina. Van de eigentijdse muziek hadden, naar de mening van Engelman, de Duitse en Franse romantiek het meest te bieden. Zo leerde Diepenbrock van Wagner en Berlioz veel op het gebied van harmonie, instrumentatie en orkestratie. Maar evenals bij de oude polyfonie kwam ook bij Diepenbrock de bezieling tot uiting in de accentuering van de melodie, het ontbreken van vulstemmen, het ‘edele samengaan van naast elkaar voortschrijdende zelfstandige melodieën’.

Engelman hield van Alphons Diepenbrock omdat deze na eeuwen de mystiek, het godsverlangen, in de Nederlandse muziek had terugbracht. Diepenbrock was in Engelmans optiek bovendien een soort middelaar geweest tussen de artistiek geëmancipeerde Tachtigers en de katholieke geloofsgenoten. Daarom kon hij ook belangrijke vernieuwingen inzetten voor de katholieke kerkmuziek, en had hij katholieke musici als Matthijs Vermeulen, Hendrik Andriessen, Johan Winnubst en Marius Monnikendam in hoge mate geïnspireerd. Engelman kon zich dus gelukkig prijzen met deze componist, die binnen het katholieke milieu volwaardige kunst had voortgebracht, die ook voor niet-katholieken meetelde.

### 11.1.2 Verwantschap met Alphons Diepenbrock

Jan Engelman had met Diepenbrock nogal wat gemeen. Zo kwamen de voorouders van beiden uit Westfalen. Op zichzelf is dat geen belangrijk feit, ware het niet dat in Engelmans denken over kunst en cultuur geografische gegevens doorgaans van betekenis waren. In zijn herdenkingsrede schonk hij dan ook uitgebreid aandacht aan de Westfaalse achtergrond van Diepenbrock, waarin hij de oorsprong zag voor de katholieke mystiek in diens werk. En met betrekking tot zijn eigen Westfaalse afkomst schreef hij eens aan de kunstericus Albert Plasschaert dat in de streek van Münster (Westfalen) ‘zéér katholieke mystici geleefd’ hadden.<sup>8</sup> Bij Diepenbrock ging de ‘katholieke mystiek’ echter gepaard aan ‘klassiek intellect’, een typering die Engelman ook op zichzelf wel van toepassing vond. Zoals hij in de componist de romanticus en de classicus verenigd zag, zo noemde hij ook zichzelf in *De Gemeenschap* van 1925 ‘romantisch’, voor zover dat geen kloof met ‘klassiek’ impliceerde.<sup>9</sup>

Evenals Alphons Diepenbrock heeft Jan Engelman zich verdiept in de antieke beschaving. Dat Diepenbrock hier als classicus belangstelling voor had spreekt voor zich, maar Engelmans achtergrond en het feit dat hij alleen een Mulo-diploma had werkten dit allerm minst in de hand. Hij heeft zich het Grieks zelf eigen gemaakt, zelfs zo dat hij in 1955 in staat was om *Koning Oidipoes* van Sofokles te vertalen. Ook zijn omvangrijkste essay, *Twee maal Apollo*, was gewijd aan de Griekse kunst en cultuur. Verder speelde de Griekse oudheid een rol in zijn poëzie, en in het opera-libretto voor *Philomela* dat ontleend was aan een thema uit de Griekse mythologie. Belangstelling voor de antieke beschaving was overigens onder de katholieke schrijvers geen gemeengoed. Hun traditie begon met de vroeg-christelijke kunst in de Romeinse catacomben, en het was Engelman die er op wees dat voor die nieuwe christelijke inhouden nog antieke, dus heidense vormen werden

gebruikt.<sup>10</sup> De hokjesgeest van zijn geloofsgenoten was Engelman vreemd en ook dacht hij minder in termen van christelijke en niet-christelijke kunst. Uit zijn verwerking van Philomela's verhaal tot opera-libretto blijkt dat het onaards verlangen zich naar Engelmans idee evengoed in een Grieks drama kan manifesteren als in welk christelijk thema dan ook.

Jan Engelman typeerde Diepenbrock als de kunstenaar die de kloof met de anderen – de katholieken zo goed als de Tachtigers – wilde dichten, door zich te richten op 'de groote idee, de geestelijke idee' die de 'onevenredigheid' tussen de partijen zou opheffen.<sup>11</sup> Hij herkende bij Diepenbrock dus het verlangen naar een gemeenschapsideaal dat ook bij hemzelf sterk leefde. Bovendien was voor Engelman het katholieke milieu eveneens te beperkt. Hij hield evenals Diepenbrock van Gorters *Mei* en hij zocht aansluiting met figuren als Marsman, Slauerhoff en zelfs Ter Braak en Du Perron, schrijvers dus van neutrale tijdschriften als *De Vrije Bladen* en *Forum*. En ook Engelman bleef altijd ergens aan de zijlijn van een groepering, waardoor een kenschets van Diepenbrock als Einzelgänger, in zekere zin ook op hemzelf van toepassing was.

## 11.2 Aansluiting met het milieu van Diepenbrock

Alphons Diepenbrock is voor Jan Engelman zeker een idool geweest. Op Diepenbrock lijken, in zijn katholiek-klassieke voetsporen treden, zijn geest en leefwereld benaderen, het lijkt of dit alles voor Engelman een begerenswaardig doel was. Dat hij ooit met de componist en diens leefwereld in contact zou komen lag echter niet voor de hand. Diepenbrock stierf toen Engelman 21 jaar was, en niets wijst er op dat ze elkaar persoonlijk hebben gekend. Wel kreeg hij in de loop der jaren een band met het muzikale milieu van vrienden en familieleden van de componist, onder wie de componisten Hendrik Andriessen en Matthijs Vermeulen, en Diepenbrocks beide dochters Joanna en Thea.

Hendrik Andriessen had Alphons Diepenbrock nog goed gekend. Als conservatoriumleerling was hij via Matthijs Vermeulen met Diepenbrock in contact gekomen. Hij bezocht hem regelmatig om compositieproeven te bespreken, waardoor met name zijn eerste werken Diepenbrocks 'geest' en 'uitdrukkingswijze' hebben.<sup>12</sup> Het contact tussen Engelman en Andriessen kwam omstreeks 1929 tot stand. Zoals uit hun correspondentie blijkt was Andriessen toen van plan om de nagelaten brieven van Diepenbrock, die hij in zijn bezit had, uit te geven. Ook speelde hij met de gedachte aan een biografische studie. Maar aangezien hij zich als musicus niet capabel voelde om over de veelzijdige Diepenbrock te schrijven, vroeg hij of Engelman iemand wist die dat kon.<sup>13</sup> Uiteraard toonde Engelman zelf interesse, maar Andriessen had Mevrouw Diepenbrock beloofd de brieven voorlopig thuis te houden en wilde ze dus niet uitlenen. Niettemin was Engelman welkom om ze samen te komen lezen.<sup>14</sup> Omdat Diepenbrocks weduwe maar geen besluit nam over een uitgave van de brieven kwam het toen niet tot publicatie. Maar op basis van hun belangstelling voor Diepenbrock was het contact tussen Engelman en Andriessen gelegd, en dat groeide in de loop der jaren niet alleen uit tot een langdurige vriendschap, maar zou ook tot gezamenlijke activiteiten leiden, met als hoogtepunt de samenwerking aan de opera *Philomela*.

Behalve met Hendrik Andriessen had Engelman connecties met Matthijs Vermeulen, die aanvankelijk priester had willen worden, maar uiteindelijk koos voor



een muzikale loopbaan. Ook Vermeulen was bevriend geweest met Diepenbrock. Hij had hem in 1910 voor het eerst ontmoet, waarna hij Diepenbrock gedurende vele jaren vrijwel dagelijks bezocht. Ze spraken over uiteenlopende onderwerpen, waaronder ‘de vraagstukken van de oude en nieuwe muziekgeschiedenis’.<sup>15</sup> Verder leende Diepenbrock hem boeken en partituren, en gaf hij hem adviezen voor het schrijven van artikelen en het voeren van polemieken. Op deze wijze heeft Diepenbrock bijgedragen aan Vermeulens vorming als componist en criticus. Als gevolg van perikelen in de privésfeer – Vermeulen kreeg een verhouding met Diepenbrocks vrouw Elisabeth – werd het contact echter verbroken, waarna Vermeulen in 1921 naar Frankrijk vertrok.

Matthijs Vermeulen, die als componist aanvankelijk weinig erkenning kreeg, stond bekend om zijn scherpe muziekkritieken.<sup>16</sup> Tot de bewonderaars van deze artikelen behoorde ook Jan Engelman. Hij las ze al jong, volgens eigen zeggen sinds de tijd ‘dat hij de korte broek aan had’.<sup>17</sup> In 1928 vatte hij het plan op om de kritieken door Uitgeverij *De Gemeenschap* te laten bundelen. Hoewel Vermeulen aanvankelijk toestemde, ging het plan niet door, en uiteindelijk kwam het pas in 1939 tot een persoonlijke ontmoeting.<sup>18</sup> Kort daarna stuurde Engelman hem een exemplaar van zijn dichtbundel *Tuin van Eros* met de opdracht: ‘Aan Matthijs Vermeulen, die mij in mijn jeugd leerde wat geestdrift voor het Schone is’.<sup>19</sup>

Nadat Vermeulen zich in 1946 weer in Amsterdam had gevestigd, leidde hij aanvankelijk een teruggetrokken leven. Vanwege zijn huwelijk met Diepenbrocks jongste dochter Thea had hij echter wel geregeld contact met Joanna Diepenbrock en daardoor ook weer met Engelman, die omstreeks 1939 een relatie met Joanna had gekregen.<sup>20</sup> Afgezien van hun opvattingen over muziek, waarop ik hierna zal ingaan, deelden Engelman en Vermeulen hun afkeer van journalistiek werk. Toen beiden pogingen ondernamen om meer belangwekkend werk onder de aandacht van het Nederlandse publiek te brengen stonden ze elkaar bij. Engelman ondersteunde in 1948 als jurylid voor een prestigieuze essayprijs Vermeulens inzending van *Principes der Europese Muziek*. Vermeulen op zijn beurt propageerde in diezelfde periode de uitvoering van Engelmans vertaling van de *Matthäuspassion*.<sup>21</sup>

### 11.2.1 Matthijs Vermeulen: *Principes der Europese muziek*

De essay-prijs die in 1948 aan Matthijs Vermeulen werd toegekend was een jaar daarvoor ingesteld door Uitgeverij Meulenhoff. Behalve Jan Engelman zaten in de jury nog Victor van Vriesland en Elisabeth de Roos, de weduwe van E. du Perron. Het besluit om Vermeulens essay te bekronen was moeizaam tot stand gekomen. Elisabeth de Roos was voor bekroning van *De moderne Prometheus* van H.A. Gomperts, terwijl Engelman zich sterk maakte voor *Principes der Europese muziek* van Vermeulen (Bijlage 11.2.1).<sup>22</sup> Op grond van zijn levensvisie lag de keuze van Engelman voor de hand, want deze kwam neer op afwijzing van het nihilisme en waardering van een levensbeschouwelijke denkwijze. Aan Elisabeth de Roos schreef hij dat de studie van Gomperts weliswaar knap was geschreven, maar dat ‘het nihilisme’ ervan strijdig was met zijn ‘natuur’.<sup>23</sup> Waarom *Principes der Europese muziek* een belangwekkende studie was maakte Engelman trouwens niet duidelijk. In de brieven die hij naar aanleiding van de kwestie schreef, ging hij vooral op andere verdiensten van Vermeulen in, en noemde hij hem de ‘vurige

nonconformist' die bijzonder zuiver voor zijn ideeën en tegen de 'artistieke verstarring' in Nederland had gestreden.<sup>24</sup> Ook vond Engelman het tijd worden dat Vermeulen op zestigjarige leeftijd eindelijk eens een blijk van erkenning voor zijn verdiensten kreeg, omdat bijna niemand 'zóózeer candide en zonder vrees of blaam was geweest' als hij.<sup>25</sup>

Hoewel Engelman eerder de strijd bare criticus in Vermeulen verdedigde dan diens boek, was *Principien der Europese muziek* geheel in overeenstemming met zijn eigen visie op muziek. Zowel Vermeulen als Engelman beschouwden de middeleeuwen als bron van inspiratie voor de moderne cultuur. En beiden hechtten wezenlijk belang aan de melodie. Toen Engelman eind 1947 zijn libretto voor *Philomela* aan Andriessen stuurde schreef hij dat hij prioriteit wilde geven aan de 'volle melodie' als uitdrukking van het onaardse en goddelijke.<sup>26</sup> Voor Vermeulen, die overigens beter in staat was om zijn visie theoretisch en historisch te onderbouwen, was de essentie van de melodie al sinds de middeleeuwen 'de in klanken weergegeven innerlijke gestalte van een mens' of 'de vertolking in klanken van een zekeren gemoedstoestand'. Het samenvoegen van zelfstandige melodieën in de contrapuntische muziek van de middeleeuwse meesters had in Vermeulens optiek een metafysisch motief, dat hij omschreef als een oriëntering naar het 'boven-menselijke' en het 'goddelijke'.<sup>27</sup> Later hadden componisten als Sweelinck, Schütz, Buxtehude en Vivaldi deze 'innerlijke grondtoon' behouden, en de 'resonans van eeuwigheid' in harmonie gebracht met vernieuwingen die ze overnamen van opera en balletmuziek.<sup>28</sup> Ook de moderne componist moest net als de middeleeuwers de bron in 'het onstoffelijke, het onzienlijke' zoeken. En daarvoor bleef de melodie het belangrijkste muzikale 'bouw materiaal'.<sup>29</sup>

Vermeulen en Engelman hadden ook dezelfde ideeën over de wijze waarop kunst tot stand moet komen: echte kunst werd niet *gemaakt*, maar was eerder een *gevolg* van de bezieling of emotie van de kunstenaar. Daarom besloot Vermeulen zijn essay met de opmerking dat de gelijktijdig klinkende melodieën uit de 'gemoedsstaat' moeten 'opwellen'. 'Dus niets, geen enkele toon, mag gefabriceerd zijn of gefabriceerd schijnen, en elke toon moet voortkomen uit die innerlijke impuls'.<sup>30</sup>

*Principien der Europese muziek* was voor Engelman van betekenis vanwege Vermeulens optimistisch perspectief dat muziek opnieuw tot het 'onzienlijke en immateriële wezen' zou terugkeren, het metafysisch ideaal dat ook Engelman voor de kunst nastreefde.<sup>31</sup> Belangrijk was bovendien dat Vermeulen concreet aangaf hoe dit verwezenlijkt kon worden. Namelijk door de nieuwe samenklank, die onafhankelijk van het accoord voortkwam uit de vereniging van autonome melodieën, zoals voor het eerst waarneembaar was geweest bij Debussy en Diepenbrock.<sup>32</sup>

### 11.2.2 De relatie met Joanna Diepenbrock

Tot het milieu van met Diepenbrock verbonden musici behoorden uiteraard zijn beide dochters, de mezzo-sopraan Joanna Diepenbrock en de pianiste Thea Vermeulen, die zoals gezegd met Matthijs Vermeulen trouwde. Na een mislukt huwelijk en een turbulent liefdesleven kreeg Jan Engelman omstreeks 1939 een relatie met Diepenbrocks oudste dochter, Joanna. Hij had haar in april 1937 leren kennen, toen ze bij de opening van de nieuwe AVRO-studio zijn declamatorium *De dijk* voor het voetlicht bracht.<sup>33</sup> Engelman was een liefhebber van haar stem, vooral wanneer ze declameerde.<sup>34</sup> Hun verhouding was



voor die tijd allesbehalve conventioneel. Ze kregen samen een zoon, maar woonden niet bij elkaar en ook is Engelman nooit van zijn vrouw gescheiden. Het moet een bijzondere ervaring voor hem zijn geweest om zijn passie voor muziek te delen met een vrouw die hij bewonderde. Omdat hij op dit terrein ook met haar kon samenwerken, betekende hun relatie ongetwijfeld een stimulans voor zijn activiteiten op muziekgebied. Andersom werd Joanna ook door Jan Engelman gesteund in haar carrière, zoals in 1950, toen hij haar liet declameren in de opera *Philomela*.

Met Joanna Diepenbrock verkeerde Engelman in het katholiek muzikale milieu van Diepenbrock-adepten, waaraan hij zich zowel levensbeschouwelijk als artistiek verwant voelde. Het ging om katholieke musici wier religieuze overtuiging tot uiting kwam in hun werk, zonder dat dit ten koste ging van de professionaliteit en eigentijdsheid hiervan. Tekenend voor de betrokkenheid bij dit milieu waren ook de gebeurtenissen tegen het einde van zijn leven. Na Joanna's dood in 1966, verliet Engelman Utrecht om in te trekken bij zijn zoon Florian Diepenbrock in Amsterdam (Bijlage 11.2.2). In het huis aan de Johannes Verhulststraat, waar vroeger Alphons Diepenbrock had gewoond, sleet hij de laatste jaren van zijn leven. Nadat hij op 20 maart 1972 was gestorven werd Jan Engelman begraven op de Rooms Katholieke Begraafplaats Buitenveldert te Amsterdam, in het graf van Alphons Diepenbrock die in 1921 was overleden. Behalve Diepenbrock was in dit graf in 1939 ook zijn echtgenote jonkvrouwe Elisabeth de Jong van Beek en Donk begraven, en in 1966 hun dochter Joanna. Het was uiteraard vanwege zijn relatie met Joanna dat Engelman hier werd begraven, maar hij detoneerde niet. Van Mulo-scholier zonder vervolgopleiding had hij zich door zelfstudie ontwikkeld tot de erudiet die de antieke wereld binnen zijn poëzie haalde, die Sofokles' *Koning Oidipoes* uit het Grieks vertaalde en nauwe relaties onderhield met belangrijke eigentijdse componisten. In de loop der jaren had Engelman de aansluiting met Diepenbrock wel gemaakt.



Jan Engelman, Collectie Katholiek Documentatiecentrum Nijmegen

